1963 ANNO I - N. ZERO

COSTA L. 150

Linea Sud

nuova rassegna d'arte e cultura d'avanguardia

EDITORIALE

A poco più di un anno dalla pubblicazione dell'ultimo numero della rassegna d'arte e cultura d'avanguardia « Documento Sud », lo stesso gruppo di poeti ed artisti affronta, con la realizzazione di un mensile, più vasti, acuti e circostanziati problemi della cultura attuale, in un gesto che al di là dell'entusiasmo vuol significare una necessità di chiarezza e consapevolezza.

Ancora una volta ci rivolgiamo ai « possibili » affinchè non resti loro che saggiare la validità del nostro contributo, augurandoci di poter essere un giorno felici se il lavoro fatto si rivelerà opera da appartenere non alla cultura di una società, ma alla cultura. Per far ciò dovremo chiedere l'interesse di quanti, qui ed adesso, sanno delineare con acutezza la *proprio evoluzione intellettuale e morale, guardando il mondo della coscienza moderna con quella maturità ed oggettività che è propria degli* ingegni e degli intelletti.

Si tratterà di mostrare, e ce ne sono, quante più personalità, non mediocri, non livellate, non depresse. Si tratterà di ascoltare « le ragioni del lavoro » di tutti da una libera tribuna, quale quella che vi offriamo da questo primo numero del mensile Linea - Sud.

Ormai siamo in troppi a sapere quanto ci accade intorno di giorno in giorno e sotto il profilo umano e nella intimità psicologica.

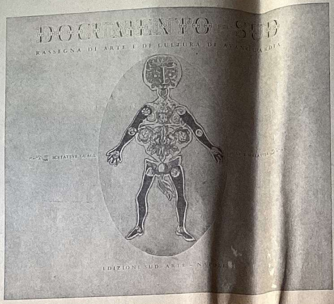
E' pur vero che da anni, in forma silenziosa, quasi clandestina, recidendo qualsiasi contatto per non farsi coinvolgere in polemiche, brogli, ricatti, molti uomini di cultura stanno recuperando o trovando una dignità.

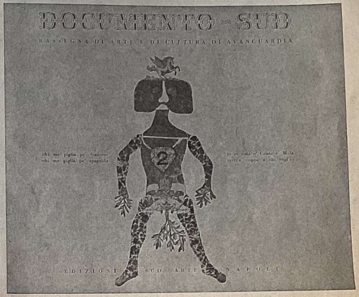
Il nostro mensile nasce con la certezza di poter contribuire in modo determinante al disgelo, ma chiede a chiunque abbia un minimo di interesse in tal senso di lottare con noi per accellerare la gestazione di un rilancio « moderno » in ogni dove.

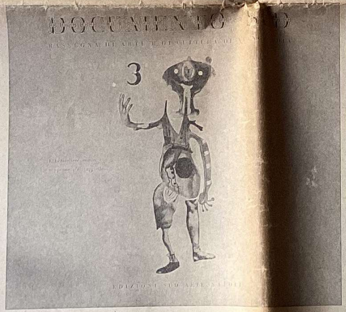
Alla confusione, allo sgomento, alla diffidenza, alla delusione vogliamo opporre e solo la « nostra linea » di lavoro. La « cultura prosperosa » ha mostrato da tempo la corda, la grande stagione del tradimento si avvia ad una fine miseranda, il rischio spaventa, il gioco ha finito d'eccitare, troppo è già mutato. E' questo il momento in cui la forte avventura della persona umana si compie.

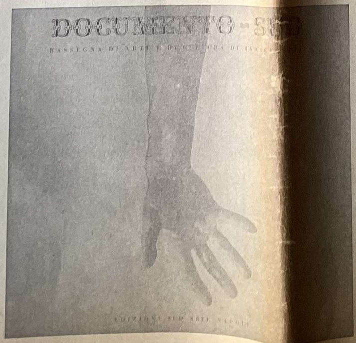
Il nostro mensile intende perciò sostituirsi agli artisti per difendere quelli veri dalle aggressioni di quanti hanno operato ed operano tuttora nel campo della cultura in maniera sprovveduta, squallida, impotente, impropria. Così, facendo riferimento alle parole di un nostro grande amico: « ... Noi richiamiamo i veri a sottrarsi dalla baraonda, a rientrare nell'eremo della propria oscura e serena vitalità, nel grembo della interiore misura del signum, del verbum, e preparare lì, e soltanto lì, i maggiori elaborati di una preziosa, rara immagine del perenne ».

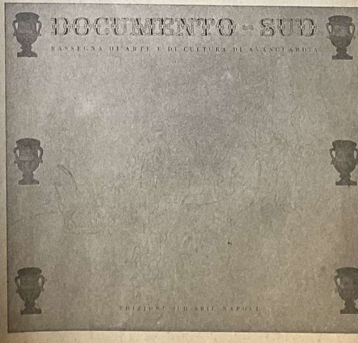
Luca











QUALCHE IPOTESI SULL'ESAURIMEMTO DELLE

ATTIVITA' ESTETICHE

mario persico

Stelio Maria Martini

A voler indagare nel tessuto degli odierni prodotti artistici fino a giungere alle ragioni più profonde che ne hanno determinato il carattere e per le quali ogni opera creata dovrebbe giustificarsi umanamente e artisticamente, si scoprirebbe una tale confusione di idee e sensazioni da far rinunciare chiunque, ipso facto, a proseguire nell'indagine. E ciò si verificherebbe anche se ritenessimo idonei i mezzi con i quali detta indagine si effettuerebbe, mentre è a tutti noto come ogni linguaggio mirante a formulare una prospettiva è condizionato dagli stessi fattori costituenti la peculiarità mentale di chi ne fa uso. Di conseguenza, ciò che in realtà si apprende riguarda il soggetto criticante più che l'oggetto criticato. Tale premessa vale ovviamente anche per me.

Ma poichè un certo donchisciottismo è di moda, non sarò certamente io a frenarne il corso anche perchè cosciente che qualunque cosa l'uomo si ponga a fare è sempre qualcosa di assurdo o per lo meno di titanico.

Mi limiterò quindi a rilevare alcuni fatti allo scopo di iniziare una polemica sulla attuale situazione estetica, fermi restando i limiti premessi.

A mio avviso, oggi, non c'è artista seriamente impegnato che non avverta qualche consistente dubbio intorno *alla validità (necessità) delle attuali attività estetiche. Le supposizioni sono moltissime e varie.*

C'è, per esempio, chi crede con troppa semplicità (comodità) ad una crisi di tipo estetico non dissimile da quelle che hanno caratterizzato precedenti periodi storici (neoclassicismo, romanticismo, impressionismo, ecc.). Si tratterebbe dunque di un male momentaneo, naturaumente superabile.

Ci ritrova la causa nell'avvento del la cultura industriale e nella sua tentacolarità, da cui la facile trasformazione dell'arte da prodotto voluttuario in prodotto utile, commerciabile, con destinazione e funzione precise. Chi nel mutato porgersi dell'opera da organismo concluso a organismo aperto ambiguo e plurisignificante che avrebbe provocato una frattura nella convenzionale sensibilità ricettiva e quindi la differenza cui mi riferisco.

Chi, invece, ritiene che la non validità sia soltanto di alcune attività artistiche quali pittura, scultura, letteratura e musica, data la palese limitatezza del mezzo col quale si manifestano, che le costringe pertanto ad esprimersi per metafore ed allegorie. Inoltre, ciascuna di queste attività, non potendosi servire delle altre, vive solo grazie alle proprietà ad essa peculiari e agli stimoli sensoriali che le vengono dall'esterno. Diversamente il cinema, i cui limiti sono certamente minori proprio per la eterogeneità **non illusoria** del mezzo.

Tale tesi è forse la più attendibile e la soluzione implicitamente contenuta in essa è per lo meno valida quale terapia **momentanea.** Suppongo si possa essere d'accordo sull'opportunità di fare del mezzo cinematografico un uso più cosciente e sensibile, tale da smuovere l'arte della pellicola dallo impaludamento in cui è rimasta da un trentennio a questa parte: i vari Rossellini, Fellini o Visconti non hanno fatto altro che sfruttare più o meno felicemente le esperienze dei pochi Eisestein, Pudovkin e altri.

Cionondimeno, a mio avviso, il punto non è questo, poiché l'esaurimento di cui parlo interessa soprattutto l'uomo: la sua biologia, per cui le terapie miranti a ristabilire un rapporto inesistente (che **non è**) nei termini finora conosciuti, sono del tutto insufficienti: è come se pretendessimo far indossare un costume di fine ottocento ad una moderna bagnante della Costa Azzurra.

Secondo me si tratta di una modificazione organica che è andata e va sempre più precisandosi nel tempo, assumendo attualmente le proporzioni necessarie per una revisione del concetto dell'arte e del rapporto fra questa e l'uomo. Naturalmente non pretendo di essere nel vero, perchè già esperto della refrattarietà d'ogni fenomeno ad essere interpretato unilateralmente, ma solo esprimere un parere sull'argomento con l'intento di recare un sia pur lieve contributo a chi, come me, sia preso da dubbi circa l'avvenire dell'arte.

Per poi prevenire chi, a lettura ultimata, fosse indotto a credere ad uno sciocco tentativo, da parte mia, di diagnosticare la morte dell'arte, dirò che mai mi ha sfiorato l'idea di considerare estinto un neonato che stia crescendo: dove è trasformazione non vi è morte.

Ritornando all'argomento mi viene spontaneo di rilevare come tutte le attività estetiche, allo stato attuale, siano caratterizzate da un immobilismo mentale quasi tolale. *Le poche oscillazioni reperibili sono dovute a quegli* artisti che più degli altri hanno saputo sfruttare l'ultima combinazione di un patrimonio artistico considerevole, senza peraltro creare niente di sostanzialmente nuovo, capace di confutare quanto finora affermato.

La situazione dell'attuale letteratura, ad esempio, è la dimostrazione vistosa del vuoto andirivieni di modi e concetti incapaci ormai di vivificare un'attività quale la letteraria: molta scaltrezza, malizia prospettica, rielaborazioni semantiche, rimpasti di gerghi e dialetti sostenuti da moralismi antiquati o di una modernità solo apparente, ma niente che vada oltre i limiti stabiliti nel primo novecento. Insomma un grosso polpettone d'aria che induce a ritenere esaurito il tempo delle rivolte e della prolificità di miti rivelatisi fragili.

Abbiamo visto franare da un pezzo la logica e la logicità di una storia finora sufficiente a misurarci. Il tempo delle ideologie forse cede il passo a quello della realtà più tangibile, anche se non più esplicabile. D'altronde a nulla è valso l'incessante scavare in noi stessi, visto che ne siamo risaliti più smarriti e alienati che mai: tuttavia siamo in molti ancora a ritentare la subcorporalità.

Abbiamo creduto nella paralogica, stabilendo la paranoia a movente dell'arte, realizzando così un vaniloquio poliglotto e polivalente, quasi una presa in giro di noi stessi, come già avevano fatto Proust, Dostojevskj, Musil e altri relativamente al contenuto. Accozzaglia di ferraglie per la mania di considerare l'universo determinato in un tempo finito, che ben rappresenta la friabilità di una volontà umanistica nell'accezione tradizionale. L'unica nostra conquista consiste in una maggiore coscienza dell'oscurità di cui siamo costituiti. Ma non è poco se si pensa che l'unico modo di porci di fronte al problema gnoseologico con una nuova mentalità può scaturire proprio da questa coscienza.

Si tratta, dopotutto, di concepire la esistenza come un ricambio continuo di energie da dove, ovviamente, la nostalgia, in quanto sentimento dell'inesistente, dovrà essere bandita anche allo scopo di raggiungere una forma mentis conforme o conseguente alla natura stessa della materia costituente il tutto.

Si è detto, a torto, essere l'umanesimo il grande sconfitto di questo sessantennio e si è avallata tale ipotesi tirando in ballo le correnti cosidette d'avanguardia delle varie attività estetiche: astrattismo, dodecafonismo, ermetismo, visivismo, funzionalismo ecc.; in realtà esso è presente più di prima, sebbene mimetizzato da modalità intellettuali sempre più ingegnose. Bisogna dire tuttavia che agli effetti si è ostentato un antiumanesimo quando il concetto di [illegible] era considerato quasi sinonimo di conservazione. Concetto erroneo, per il quale ci si poteva non darsi la pena di celarlo.

Molti si ostinano a ritenere il costituirsi della civiltà industriale un sintomo dell'attuale antiumanesimo, ma nello stesso tempo un tentativo di disalienazione dalla incapacità di raggiungere una dogmaticità soddisfacente. Da questo e da altri esempi la conferma del conservatorismo mentale dell'uomo moderno e la sua incapacità a osservare le attività estetiche come attività superate, prive di senso in una società proiettata verso conquiste concrete di uno spazio fino a poco tempo fa ritenuto tabù.

Che l'arte sia ormai condizionata da quel grosso organismo industriale che è il mercato dell'arte è un fatto certo; che l'indifferenza del pubblico per l'arte, specialmente pittorica, aumenti di giorni in giorno è un fatto altrettanto vero, anche se il rapporto vendita-produzione è migliorato sensibilmente tanto da sollecitare gli artisti a produrre ad un ritmo vertiginoso (proprio perchè il concetto dell'opera unica e sacra è stato sostituito da quello di prodotto di consumo). Tutto questo è come il finale di un grande fuochista di Piedigrotta: nessuno è portato a supponte l'estinzione, ma dopo un poco nell'aria resterà solo un puzzo di polvere pirica.

E molti di questi artisti, anche quelli ai quali riconoscevamo una volontà avveniristica o comunque un'inquietudine edificante, si oppongono ad un divenire reale significando le loro opere delle più inutili e mielose romanticherie.

Anacronismo, dunque, sollecitato da un vizio morale che vede i due termini della tradizionale dialettica spirituale, **bene** e **male**, come assoluti irremovibili e irreversibili.

Questi artisti hanno costruito una grammatica dalle forme affascinanti, con la quale dichiarano di avversare ciò che in definitiva è un prodotto umano, come ad esempio il televisore, l'automobile ecc., perchè convinti del potere disumanizzante di tali mezzi. Anche questi, pertanto, sono da assommare a quella cifra interminabile di esseri per i quali il termine **umano** è sinonimo di conservazione.

Ora questi atteggiamenti, sul piano dello scambio di vedute, potrebbero essere validi se in pratica fossero sostenuti da opere capaci di prospettarci con mezzi nuovi orizzonti nuovi. Invece l'atteggiamento resta tale proprio per l'assenza di qualunque sostentamento pratico: non ha, insomma, spina dorsale.

Per chi fosse dotato di cervello e di sensi elastici, non dovrebbe riuscire difficile nè **penoso** considerare la vera natura d'ogni **presenza** fisica quale natura metamorfica, da cui le conseguenti trasformazioni spesso identificate nei concetti **crisi, rivolta, conquista** ecc. Quale senso, mi domando, avrebbero questi termini se non implicassero in maniera totale l'uomo? Il loro comprovarsi è dato appunto da questa constatazione.

Essendo la trasformazione una condizione dell'uomo stesso, sarebbe contraddittorio ritenerlo escluso, e con esso tutto quanto è da lui pensato e prodotto.

Se ne deduce che l'esaurimento di cui parliamo (una sorta di ciclo concluso) non è poi un'utopia.

L'artista di domani, probabilmente, sarà un creatore, poniamo di macchine sintonizzatrici dei sentimenti o di comuni registratori di sensazioni o che so io. Una specie di costruttore di elettrodomestici, e questo, si badi, senza voler insinuare alcuna idea di degradamento. I musei? Bene, quelli avranno dopo tutto lo stesso valore di oggi: vetrine di cicli di esperienze umane valide per chi non potendo vedere il condotto interno dell'ombelico, si contenta di guardarne il cordone.

LINEA SUD

nuova rassegna d'arte e cultura d'avanguardia

a cura di LUCA

comitato di redazione
DE LAU - LUCA - MARTINI - PERSICO
red. capo: M. Persico

editore e dir. resp.
LUCA - L. Castellano

segr. di edizione
Enrico BUGLI

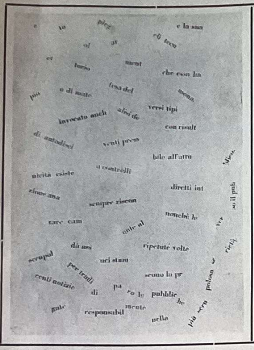
sede: Napoli
Via Nicola Rocco, 40

Finito di stampare nella Tip. Artigianelli il 10 maggio 1963

numero unico in attesa di autorizzazione del Tribunale di Napoli.

LINEA SUD è in vendita in Italia ed all' Estero nelle sole Librerie
costa L. 150

LIBRERIA INTERNAZIONALE
MINERVA
4, Via Ponte di Tappia - Tel. 321436



Notizie di Parole Pubbliche

S. M. M.

dell' Alienazione

Stelio Maria Martini

Dell'alienazione. — Ci inseriamo in vista di particolari conclusioni, nella discussione sull'alienazione. Faremo assai volentieri a meno delle distinzioni della stessa in gradi e sottoconcetti, alienazione oggettiva e soggettiva: *non ci farebbero comodo e non ne avremmo utilità alcuna. Con buona pace di Umberto Eco, le implicazioni* alienazionali della discussione sulla **letteratura dell'industria** le teniamo per quel che sono. Preferiamo l'articolo di Gianni Toti sul n. 54 del **Contemporaneo** (a proposito dell'inchiesta di Giuseppe Bonazzi, su **Problemi del Socialismo**) almeno come spunto, per la sua serietà e la definizione riportata in esso da Marx, l'unica legittima, che intende l'alienazione come **estraniazione economica**, esplicantesi in un **intero processo storico** la cui conclusione, come propone lo stesso Marx, potrà anche essere **la soluzione dell'enigma della storia.** Per parte nostra riporteremo a ulteriore chiarimento un passo, tra i moltissimi citabili, come l'abbiamo trovato anche in Marx, dove si arriva a definire l'alienazione partendo dalla constatazione **dell'antitesi in cui si sviluppa la società borghese e, fino ad oggi si è sviluppata ogni società, espressa come legge necessaria, cioè l'esistente espresso come assolutamente razionale** (3° vol. di Storia delle teorie economiche - Einaudi 1958 - pag. 109). Trattiamo dunque un concetto che, se all'inizio di ogni discussione sarà bene considerare nella sua natura storico-economica, comporta implicazioni tali e di tale importanza sempreché si voglia tener presente l'economia, a non volerla intendere come leva (molla) della storia, per lo meno come leva (molla) del comportamento e giustificazione di ogni attività. Così non ci interesserà più rilevare definizioni concettuali di sorta: volevamo solo ribadire la necessità di questa visione sub specie e l'intenzionalità del suo uso. Sappiamo come non si dia attività umana che non sia sociale, ma queste si dispiegano per paradigmi che non consentono mai la scoperta del nocciolo, posto che ne esista uno. Questione evidentemente assai grossa, se non proprio la stessa che potrebbe risolvere, appunto, l'enigma della storia. Per giungere alla felicità, forse? **Etes-vous heureux?** è la domanda che serve di spunto a Toti per l'esordio del suo articolo; ma cosa dimostra che se ne faccia uso persino dai bravi giovanotti mafiosi di un film?

Per capitale che sia una tal questione, non era tuttavia da essa che volevamo trarre le nostre conclusioni. Diremo intanto come ci sembri che l'intera faccenda abbia il suo antecedente simbolico nei quarant'anni per il deserto di cui nella Bibbia. Il problema però non è mai stato tanto attuale come ora, almeno a giudicare da diverse cose: ci basterà a titolo d'esempio riferirci a sole opere letterarie, a quelle tra esse che possono ritenersi maggiormente significative del nostro tempo. E citeremo, sempre assai significativamente, l'**opera di Kafka**, come capitale e più evidente in tal senso, e **i tipici spunti in scrittori pur tanto diversi tra loro come Orwell e Borges, fino alla migliore e più impegnata letteratura fantascientifica** di autori quali, tra altri anche meritevoli di citazione, **Pohl, Van Vogt e certi racconti di Sheckley.** La comparsa, insomma, dei gravi significati derivanti dal porre a perno dell'opera un potere superiore di natura verosimilmente **non metafisica**, dato spesso per misterioso, ma certamente enigmatico ed oscuro, intorno al quale e grazie a cui si esplica ogni attività. Abbiamo inoltre conoscenza di opere più recenti e forse più illuminate (nel senso di più razionali). Scandalosamente citeremo un quadro di **Mario Persico**, che abbiamo visto ultimamente, intitolato **Messaggio su Auschwitz:** non tanto il bassorilievo della parte inferiore con gli innumerevoli bambini morti, quanto la parte superiore, consistente in una spirale di **fotogrammi** (cui sappiamo che Persico attribuisce significazioni importanti ed oscure), intorno ad un merlettino di plastica verde, bellino insignificante e nudo di ogni attribuibilità, nel quale ci è parso ravvisare l'essenziale nulla e l'inconsistenza sostanziale del perno (molla, leva). Ebbene, probabilmente la sorpresa derivata da una tale lettura e l'interesse così suscitato in noi, ci hanno indotto a vedere molte cose: ma resta il fatto. **Volevamo dire, in definitiva, che l'articolarsi di ogni attività entro gli schemi, i più impensabili, che circondano l'uomo, condizionato da, inchiavardato a, colato in infrastrutture dai motivi irraggiungibili o perduti è la condizione entro cui l'estraniazione economica gioca per porsi a sua volta come condizione.** Sono, così, invase le soglie della storia e il processo viene a implicare le cose che conosciamo.

A questo punto avvertiamo distintamente l'accusa di aver fatto, a proposito delle opere citate in esempio, questione di contenuto: non sarà inutile, in tal caso, ricordare come, partendo dall'aspetto unico possibile del problema, e cioè da quello semantico, l'obbiezione perderà ogni validità.

Carl Fredrik Reuterswärd

Anche se da qualcuno si sia sentito fare il nome di Carl Fredrik Reuterswärd, certamente la notizia che si può avere in Italia d'un tal personaggio deve essere necessariamente incompleta e assai vaga. Assai poco d'altronde la presente nota potrà rimediare a ciò perchè premetteremo, secondo quel che ci dicono, come solamente la personale dimestichezza con Carl Fredrik gioverebbe al proposito. Chi avesse avuto tra le mani una copia del sesto ed ultimo numero di Documento-Sud, sapendo che mai quella rivista pubblicò foto personali, avrà potuto notare con certa sorpresa una pagina dove era riprodotta una bizzarra foto ritraente, appunto, un funambolesco « pittore C.F.R. mentre attraversa una via di Parigi alla stessa velocità della sua pittura ». Documento-Sud, d'altra parte, è stata la prima ed unica rivista italiana che abbia pubblicato clichès e un poema di Reuterswärd, ma il testo di quel poema era quello dell'adattamento in francese dell'originale in lingua svedese. Siamo ora in grado di presentare una traduzione italiana di tutti i brevi testi della raccolta « Riguardante la disciplina a bordo » (traduzione eseguita da S. M. Martini col consenso dell'autore e sulla scorta dell'adattatrice francese Monique d'Argentré). Con quali titoli dunque vorranno essere presentati questi testi letterari? Ci viene in mente che potremmo anche presentarli all'insegna dell'acido picrico in lamelle, come è venuto in mente di fare ad Ulf Linde, compatriota di C. F. R., a proposito della pittura di questi. L'acido picrico, infatti e come ci viene pazientemente spiegato, tinge di giallo, ha sapore amarissimo, fissa i tessuti animali ed è esplosivo. Forse l'idea di dire che C. F. R. dipingendo (e, potremmo aggiungere, scrivendo poemi) giochi con il trinitrofenolo (nome chimico dell'a.p.) non è del tutto malvagia, anche se ci sembra un tantino goliardesca e sbrigativa. Altrettanto brevi però vorremmo essere noi stessi. Diremo allora che di questa scrittura poetica amiamo molti meriti, tra cui e in particolare, la scansione furbetta dei discorsini e delle piccole immagini e l'umorismo molto nordico ma anche molto cordiale. Attraverso l'immagine parigina e sorridente di questo dinamitarduccio svedese, quale ci siamo fatta di lui, desumiamo una breve lezione di cattiveria dell'umore grottesco. Conosciamo alcune serie di suoi quadri-schizzo (intendiamo: eseguiti a schizzi d'estro, non taches) intitolati « Consigli d'esperienza e d'intelligenza » o « Fisica » (specificata come fisica-carambola, formaggio, mezzavoce, millefoglie ecc.) oppure « Corso di danza ». Si tratta di strani tracciati di stampigli in varie teorie ripetuti come, ad esempio, in uno dei testi che seguono è ripetuta la parola Picche... Picche... per otto volte. Potremmo anche dire che l'inopinatezza dell'intervento della punteggiatura o le maiuscole è analoga a quella con cui intervengono nei suoi quadri tratti marcati o scurissime macchie profilate e chiaroscurate. Sarebbe insomma assai facile proseguire per una tal via di analogie e raccostamenti tra la sua stessa tecnica pittorica e quella verbale: ma certo non ne vale la pena. Varrà invece di più concludere con tal pifferata rilevando la cosa forse più evidente alla lettura dei testi che seguono, cioè la costante presenza in essi di un buco, lasciato (cosa che di norma va assai gravemente giudicata) dall'assenza di quel che si dice nerbo poetico. A parità di condizioni, e certamente anche di mezzi, rispetto a chiunque faccia diversamente nella pratica e nel risultato perseguito, un tal modo di operare crediamo debba ritenersi non meno valido di altri.

S. M. M.

Qui il cane a passo di forbici
traversa sezioni di differenti colori.
Gli ottanta hanno visto il nitore della ghiaia
i cui passi si trovavano ad essere definitivi!
Frattanto lui si drizza tenendo
la catena d'ancora nella mascella.

Silenzio intorno al filo d'erba
era il pensiero per un abbattuto.
Antenna.
Pensavano i più sragionevoli
e i più prossimi al galoppo.
3 metri in alto.

Si può anche dire « come un catechismo per i giorni tratti dal ventre ». Ma forse si dovrebbe esprimere « per aver conosciuto ciò », la gioia, il buon gusto delle sorelle, la loro orizzontalità minima e la loro mancanza totale di cultura.

come una linguetta supplementare.
E nella calzatura la lingua gli cadde
E la aprì.
E richiuse la gola.
"Io", corresse lui, "secondo me".
Mentre l'umidità depone un orologio.
Le galline dalle uova d'oro is mettono in prospettiva.

E la cintura della Capanna è uno sciame di porci. Si farà notare quel che preparano gli alberi? Intanto ecco che parte alla ventura — all'uscire dall'utile laguna formata dalla clavicola — un piccolo globo d'acqua dal riflesso del quarzo che va a perdersi in un prato silvestre di color rosso fra due cuscini di birra sproporzionati.
E i porci grugniscono.
GGRROMF!

Giungono, torte grandiose, gli invitati alle nozze.
uguagliare l'acustica di un cavallo raffreddato".
"Il piatto d'un remo può in certe condizioni
Ed ecco il nostro stratega
Il sorriso polmonare è quello d'un amatore,
i regoli del tappeto da scala.
Contro le pietre più grosse
Grosso e sviato, coronato di cocci.

Un caminetto.
Rosso è l'illusione ottica nella carcassa.
L'arciduca percepì la cornice?
Che si sia tagliato il massiccio squamatore di pesci?
Gamma del noce.

Chi è che spande tutto questo fottìo di ali?
Eccone una che galleggia.
Vivente.
Dov'è l'altra, per esempio?

Non strangolata ecco la Scimmia
sopra la Scimmia
Variante rossa.
Hurrà?
Meno uno.
Infatti è qui che atterrò il tubo.
E' il suo cadavere che manca al bambino?
l'assemblea vi si ritrova smaltata.
E opponendosi alla velocità menzionata,
un bottone convesso.

Il supplente del respingente sinistro. Il supplente del respingente destro. Mozzo di ruota più profondo della gola della giraffa. Anello da naso con cui si gioca al cerchio. Intrigante come una pietra ricucita.

La pantera sostegno del palo giallo-limone.
Per la scorciatoia del sentiero allungato.
La sbarretta di una T porta il sigillo soporifico.
Per di più il portamonete del farsetto.
Chi di tanto in tanto apre la gola.
Malgrado i punti di sutura.

Picche. Picche. Picche. Picche. Picche. Picche. Picche. Picche.
Diseredata la manovella fa impallidire
le tre teste di palloni.
Messi in fuga i musi bianchi.
Tac! fa la barriera sferica del bagno d'alcool.

La briciola di pane non cade sotto l'unghia del primo venuto. Ragionevolmente essi debbono prendere l'ombelico per un bottone; il maestro del Pizzicotto, della Loffa e dello Sgambetto. Ritorto in serpentina a smorfie intorno alla piramide carbone. Frutti del mare per i deportati d'A.

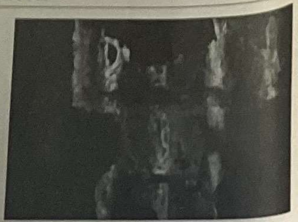
Cosa dunque la repulsione in sospeso? W s'installa da virtuoso sul trono che offre il cielo focale. Se ne distinguono i cerchi nell'ombra scoppiettanti come gatte. In vispa schiera il parentado raggiunge a nuoto attraverso i condotti il bagno della bionda. Secondo quartetto: « Il Cuore e il tre volte leggibile ». Ciò che è detto lo è, semplicemente. Ed esegue in un'ora di nuoto la traversata Bristol-Brest. Hanno preso il tono della baia di rosa canina. Pericolo passato. Rumoreggiando di omaggi nelle cannule di ferro in fuga.

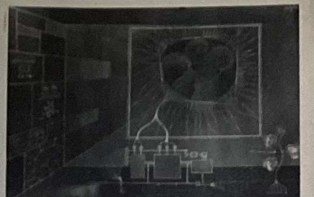
Ravvolgono le coperte per andarsene via. Gli scaffaletti e i monticelli di fiati zufolando in vecchie conche. Una donna dai tratti utilizzabili presso la siepe di bosso ritmico. Un niente spenzolato, la pala scala la palizzata della bolla. Cosa che pareva un po' troppo ordinata qui, nella sabbia bianca.

Variando entro 10 - 14 - 8 - 42 secondi. Un intervallo tale che 8 - 42 comprendeva così 34 colpi. Le frattaglie di una scala. E il Casco? Già, il casco è sul tuo cappello. Molto simbolico. L'uomo compie il suo viraggio per uscire dal muro di trinchetto. Rosso-leone. Si distoglieva lo sguardo malgrado il chiasso. Il Portinaio il cui parere or ora sembrava chiaro ha dunque mutato il suo atteggiamento? Allegro e alticcio tra donnole prese a caccia. Un velo. Il rigonfiamento tradisce stretti bendaggi. Una miccia di ruggine. Il primo quartetto: « Il Suocero, il Granchio, la Parrocchia, l'Immaginario » urla o almeno fa sentire orribili suoni.

Il quarto e meno interessante dei quartetti: « Il Suocero, le Funicelle, il Capostazione con la moglie ». Il bastone bianco rischiara oltre il blocco dorato la contrada, il muro, l'ostrica e il pistone. Qui è questione della repulsione in sospeso. Siete tenuto in considerazione. L'ingresso della piramide è minuscolo. Il suo angolo vedovo. Il latte è considerato come carta da tèrmite. Il tempo delle tèrmiti distinte. Addormentato in piedi all'interno di un'antenna d'aragosta. Una maschera da scherma arcicolma di maschere da scherma. In piedi nella marmitta della montagna. Una cassa di fari da eclisse.

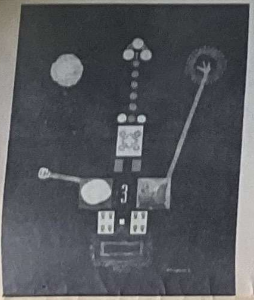
LINEA SUD n. zero 1963


Luca


Fergola

Bugli

Barisani


Persico

… e noi crediamo che l'attuale, generale interesse per il Sud, sin dalla mostra dei 13 Pittori napoletani al « Salone Medea » il 4 Febbraio 1958, viene, dall'aver noi artisti, ripudiato la grande forza potenziale che ha ancor tutt'oggi la creatività, per una più diretta partecipazione con il costruire.

Solo così « Il Gruppo 58 » e tutti gli altri di Napoli che ad esso si sono accompagnati nella Rivista « Documento Sud » hanno potuto realizzare personalità distinte e non talenti professionali. Ecco perchè il successo di questi [illegible] dipeso esclusivamente dall'aver [illegible] se stessi stimolando la loro immaginazione per opporsi obiettivamente e di continuo a qualsiasi rappresentazione compresa la loro.

Uniti od isolati Voi vi trovate sempre fedeli all'impegno di portare Napoli a centro di documentazione delle vicende dell'arte d'oggi.

Ma è bene si sappia che fuori noi non esiste nessuna altra presenza, nessuna altra volontà; perciò ci sia concesso chiedere a quanti ritengono, dentro e fuori del nostro Paese di rappresentare la cultura, la critica, la pittura di trovare i limiti alle loro sollecitazioni eterogenee e spurie promosse contro noi tutti: i « Nuovi del Sud ».

Contro di noi che solo siamo stati e siamo, ne è prova magnifica questo nostro giornale, gli unici testimoni di una cultura meridionale attuale che nata in un gesto di entusiasmo ha con vigilanza scrupolosa, chiarito ed approfondito gli strumenti del proprio lavoro stimolando esemplarmente un uso persuaso e morale di essi.

L'affermazione di noi, artisti d'avanguardia, ha portato Napoli al centro di una situazione nuova con responsabilità che chiariscono sempre più e profondamente le sue ragioni di protagonista dell'arte e della cultura italiana attuale.

Alla comprensione poetica di questo linguaggio nuovo per il nostro Paese, è bene denunziare come non abbiano mai contribuito (e non lo potevano) nè le varie accademie e i relativi maestri, nè la stampa ed i relativi critici, eterni e meschini irresponsabili che sempre hanno tradito oltre che la loro origine, le loro fedi e le loro morali.

Bisogna aggiungere che la speculazione e dei mercanti improvvisati e delle nuove e vecchie carogne mercantili non hanno potuto dentro e fuori di Napoli svilire o contaminare minimamente le nostre presenze.

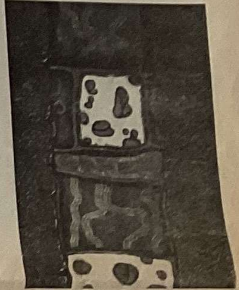
Ed oltre che la critica opportunistica speculatrice, denigratoria, che ha tentato di presentare prodotti locali contraffatti, falsi ed inutili per alimentare la sporca camorria ed i propri truffaldini interessi, è stata sconfitta ancora una volta dai suoi stessi brogli.

Ancora una volta gli artisti che presentiamo in questo primo numero di « Linea Sud » sono tutti impegnati in una pittura che resta poeticamente ordinata, mostrando come nelle loro opere non esista separazione alcuna tra natura ed organicità.

Per noi « Nuovi del Sud » l'arte è conoscenza, non è sfogo sentimentale, nè elaborazione sensibile, nè mercato, in quanto tutti ci muoviamo per il mondo e con il mondo contemporaneo, consapevoli di un'arte che è azione, agire profondo, fare con la sua anatomia, la sua volontà, i suoi strumenti magici.

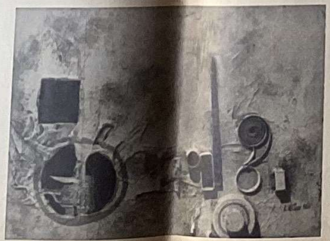
Solo così, individuando negli artisti di « Linea Sud » gli esemplari più autentici nel senso di un'arte attuale del nostro Paese, si potrà precisare, con sempre maggiore chiarezza, con metodo, quella natura interiore e morale senza la quale il loro lavoro non riuscirebbe a rendere plausibili le sue conseguenze, i suoi risultati, la sua umana realtà.

Paladino

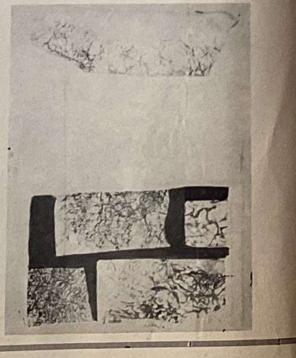

Pabi

Biasi

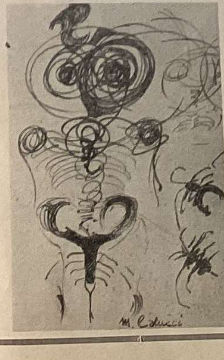
Del Pezzo



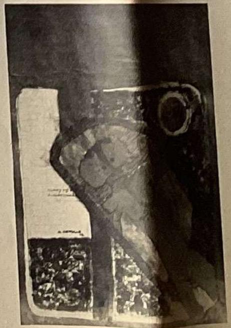
Del Pozzo

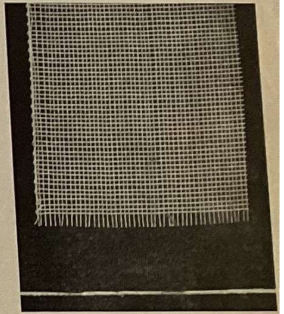


Colucci



Dentale




Carchietti

Herb Geern — abitazione a Norman, Oklahoma

noi insistiamo!

il brutalismo

realismo panico del costruire

Luca - Luigi Castellano

Invano si cercherebbe oggi nei testi o anche nelle riviste specializzate qualcosa in più di quanto troppo genericamente ed in fretta è stata scritto sul Brutalismo.

Come potremmo accettare, quindi, per esaurita, una tendenza nata nella scia del rinnovamento dell'architettura inglese del dopo guerra, o come potremme dare un valore di eccentricità, sia pure allusiva, di quanto sta accadendo all'architettura in ogni dove, se non arriviamo alla radice del messaggio Brutalista? E' soltanto approfondendo l'indagine che potremmo riuscire a mettere in luce il carattere di urgenza oltre che di autenticità di questa tendenza, ma sopratutto il lavoro di interrogazione.

Purtroppo tutto ciò comporta da parte di chi abbia un qualunque interesse alla cosa un grado di attenzione e di agilità che l'architettura obbediente d'oggi ha molto ridotto se non spento in noi. Dobbiamo premettere e, con un senso paradossale, potremmo anche aggiungere, che negli intenti e nelle testimonianze di quelli che promossero la ricerca Brutalista, c'è invero, di proporre con vanità, una architettura degli umori da opporre alla vanità delle testimonianze dell'architettura attuale.

Diremo però come alla luce degli esempio a noi noti si possa riconoscere la sofferenza per l'arte del costruire, ma ancor più il volerne condividere le conseguenze se la lettura delle sue cose che ci circondano hanno un accento di condanna.

In fondo per capire ciò si tratta di entrare a vele spiegate nel grande mare dei negatori, degli artisti del rifiuto privi di quella maschera che troppi architetti e critici oggigiorno usano per dichiarare i loro giudizi inerti.

Dopo tali premesse diremo senza indugio che per noi dalla serata londinese del 6 Novembre 958 il Brutalismo ha cercato, ed ancora cerca, per una « nuova realtà dell'architettura » una nuova arte di vita, al limite di una « realtà panica del costruire » in cui viviamo e che esso Brutalismo rappresenta. Siamo stanchi di sentir parlare di nuove presenze, di nuove intelligenti iniziative e ricerche e proposte, se si finisce poi da sorvegliati ed intelligenti a non mostrare sufficiente interesse per il nuovo, preferendo continuare a collezionare attività di corrente o di gusto. Contro questo clima siamo certi che a Peter ed Alison Smithson, a Jane B. Drew e E. Maxwell Fry non poteva essere sfuggito il panphlet della Galleria Drouin nell'anno 1949 per una mostra di Dubuffet: « L'art bru préféré aux arts culturels » nè la meravigliosa presenza in Inghilterra delle opere dello scultore Paolozzi. Per questo contro l'idealismo in atto, essi si portarono ad una ricerca nel campo dell'architettura che potesse far conoscere l'entusiasmo e la forza di chi come loro cercava di dare, all'arte del costruire il significato che può e deve farsi per l'affermazione di « nuove realtà » dell'architettura del nostro tempo. Gli elementi, formali e non, delle loro proposte indicarono ed indicano chiaramente la qualità umana della loro visione. Gli esempi del costruire Brutalista furono però da più parti ritenuti, e siamo certi vengono ritenuti ancora, quasi e solamente una maniera folle. Di contro per noi essi non possono rappresentare che la consapevolezza del qui e dell'adesso espresso come dimensione di una maggiore difesa vitale della umanità d'oggi. Difesa sopratutto da quella architettura che fa parte dell'estetica 1925, che da quasi 40 anni autorizza tutti gli abusi di un geometrismo evoluto quasi soltanto nella sua tecnica, facendo in modo che « gli ukase autopunitivi » degli igienismi così detti funzionali nati dai caseggiati neo-plastici si sono talmente diffusi sotto tutte le latitudini, investendo popoli, paesi, civiltà, da offrire all'umanità di questo XX° secolo, mostruose « macchine per abitazioni » a volte ben più terribilmente ossessive dei « lagher » di triste memoria. L'uomo è diventato prigioniero, l'idea umana creatrice da tempo *immemorabile*, diminuita ed *avvilita* nella sua importanza non potrebbe attualmente esprimere che angoscia e paura. Ascoltiamo, finchè ne avremo il tempo il messaggio e le testimonianze vive del Brutalismo (naturalmente senza confondere l'opera di un Viganò, l'istituto Marchiodi di Milano, con l'opera di un Leonardo Ricci in Firenze alla collina La Pietra o con la chiesa in Milano di Figgini e Pollini).

La notevole forza infatti nella tessitura dell'opera di Vittoriano Viganò non scade mai nel vizio, le vitali linee di forza che la compongono sono scandite con decisione; ogni suo materiale che si realizza in spazi difesi ed attivi ricorda le energie di una lotta che le opere dei grandi maestri dell'architettura di ogni tempo mostrarono sempre di aver condotta contro il loro tempo nei loro luoghi. Sono queste le opere per le quali la posizione del Brutalismo di fronte alla situazione attuale dell'arte del costruire è coscienza e forza di intuizione e realizzazione rivoluzionaria, tesa a mettere a nudo come sotto la prosperità di false idealità e di falsi idoli si nascondono oggi architetture che non stanno più in piedi perchè rappresentative di intelligenze da troppo tempo disutili. La cosa forse che più ci interessa è senza dubbio questa presa di coscienza rivoluzionaria, poichè solo così l'opera dell'architetto può costituire ai fini dello sviluppo del linguaggio una presa di possesso che rinnegando la pratica abituale del conformismo e della banalità porta ad una maggiore e più qualificata partecipazione. Noi accettiamo la « protesta Brutalista », poichè in essa è chiara la viva insofferenza per i termini inadeguati e superati entro cui si pongono i problemi dell'arte del costruire attuale; problemi che la società dell'architettura d'oggi specie italiana non solo non è più in grado di risolvere ma neppure di comprendere specie quando essa ritiene, come nel caso del Brutalismo, che esso sia stato « una vana ricerca di realtà (?) insufficientemente motivata nei limiti di un problema unicamente etico ».

situazione: napoli

A quanti hanno avuto modo di seguire le nostre vicende « del costruire », certamente non sarà sfuggita l'assenza fra noi di « architetti impegnati » almeno in uno dei colloqui che altre città italiane, grandi o piccole, hanno proposto sin dall'immediato dopoguerra e che noi non abbiamo nemmeno tentato di sviluppare anche a solo documento della nostra presenza civile. Fuori dai convenzionalismi della edilizia sovvenzionata, realizzatrice finora di « casatielli » di varia misura, abbiamo chiesto e chiediamo ancora, a quanti percorrono qui le strade dell'arte attuale del costruire, di tentare, o almeno proporre, soluzioni chiare onde individuare nel groviglio delle speculazioni pubbliche o private che siano, atti rappresentativi di una cultura architettonica nostrana. Purtroppo è doveroso affermare che poco è stato prodotto; ne è testimonianza ultima il compiaciuto e ornamentale esempio fornitoci da un architetto locale con un edificio da lui progettato al corso Europa che quegli della IN-ARCH crediamo abbiano premiato con una loro targa se non altro affinchè una Napoli squallida apparisse fra i luoghi della nostra penisola.

Di chi la colpa, se a rappresentare la cultura architettonica napoletana non si trova oggi di meglio che il su citato architetto e la sua opera? E' vero che quanto era nelle possibilità di alcuni architetti onesti e laboriosi è stato realizzato; è vero anche che la maggior parte dei professionisti di questa categoria è costretta per vivere o ad insegnare disegno nelle scuole o a sfacchinare come negri presso aziende private poichè costrettivi e da una « camorria professionale locale » e dalla « camorria degli speculatori nostri della edilizia ».

La colpa, per quanto ne sappiamo, è solo delle istituzioni responsabili nella vita della città, di quella società dell'architettura nostra che esse pretendono rappresentare.

Ridotte al rango di « circoli chiusi », pur accusando in tanti anni tutti i colpi loro inferti dall'esterno e dall'interno, non hanno minimamente ceduto, ordite e legate come sono, a ben individuate e sistematicamente rivelate posizioni di potere. Stando la cosa in questi termini si assiste da tempo al miserando spettacolo offerto dalla presenza in ogni dove dei soliti architetti che vanno offrendo, a volte pegigo ancora imponendo, la loro miseranda cosa personale, la quale, oltre a non rappresentare il Sud in una sua « realtà » della architettura, non ha nulla da spartire con tematiche o tendenze atte a qualificarla.

Fa da contrappeso, la « presenza di accompagnamento » alla speculazione privata di altri architetti, numerosissimi, che, spogliati di ogni velleità professionale e privi di una qualsivoglia qualità, si legano alla speculazione avallando con il loro titolo professionale opere tristi ed indegne di una città sulla quale pesano nomi e fatti di un passato storicamente e culturalmente rilevante.

Esiste, infine, la « situazione dei giovani » chiusi in ogni loro prospettiva dai « cavalli di Frisia » del ricatto, della omertà, della contingenza, e si vorrebbe farli rimanere pure speranze, quali hanno accompagnato da sempre il meridione.

Non resta quindi che chiedere agli architetti di Napoli, se hanno in mente di salvare se stessi e la loro professione, di impegnarsi a combattere, e senza tregua, le posizioni costituite di potere, l'ordinaria amministrazione, la conservazione, le quali rischiano di far sparire ogni ideologia vitale. L'attuale fenomeno della società nostra del costruire riguarda il Paese, il costume e spesso perfino il codice penale: certamente non riguarda l'architettura.

Vice

NOVOARREDO

Industria
dell'arredamento

Programmazioni
e
Realizzazioni
per
L'ARCHITETTURA
DEGLI INTERNI

Fiere
Allestimenti
Mostre

169, Calata Capodichino
tel. 220227 - NAPOLI

ARCHITETTI, STUDENTI ARCHITETTI, questa pagina è vostra! Collaborate a "LINEA SUD"
documento internazionale di qualificazione ideologica e di selezione poetica della cultura attuale

L'invettiva di Guido Biasi, sul numero 3 di Documento-Sud, iniziava: **«Il cinema è morto con Eisenstein»** e distingueva successivamente, a proposito del cinema contemporaneo, due voci **«cinema con pretesa artistica»** e **«cinema senza alcuna pretesa artistica».**

L'affermare che il cinema attualmente non ha niente a che vedere con l'arte se l'arte si manifesta con concetti di fermento, vita, curiosità, volontà di esprimersi con mezzi nuovi ed originali, interpretazione appassionata del proprio tempo, creazione libera ed assoluta ecc...; il sostenere che «solo un tempo» il cinema ha avuto a che vedere con l'arte; l'impegnarsi cioè in definizioni tanto categoriche gli serviva per aggiungere altre pietre al piedistallo del «monumento ad Eisenstein» che da circa trent'anni un po' tutti gli uomini di cinema o di cultura in genere attendono a costruire? Leggere in tale chiave le affermazioni di Biasi, sarebbe fare un torto e a lui e all'intelligenza del lettore.

E' più opinabile che intendesse parlare di un particolare momento della produzione artistica quando cioè cinema, teatro, pittura, poesia, cultura, avanzavano di pari passo tese parallelamente in un'azione di ricerca, preoccupate di trovare la verità non come risultato ma come via per giungervi, come verità che è ricerca essa stessa, **«verità che solo in quanto indagine vera è verità rivelata** (Karl Marx - Osservazioni di un cittadino della Renania sulle ultime disposizioni per la censura prussiana. - Lavori e scritti - 1844).

Appare necessario, pertanto, rivedere le trite osservazioni su Eisenstein che tendono a rappresentarlo come «un artista-scienziato teso a creare le radici di nuove espressioni artistiche», «scienziato e filosofo sullo stesso piano o su un piano ancora più elevato dell'Eisenstein creatore di film», «incarnazione della scienza materialistica d'una società comunista» o, peggio, «incarnazione dell'individualismo tutto pervaso di misticismo e simbolismo». Senza salvare, in tanta impegnata ricerca critica, neanche la sua produzione i cui film sono considerati «buoni» perchè vi è un uso «più soggettivo» della camera e che a costituirne il loro fondamento è «il montaggio» e che «l'essenza di questo è il movimento».

Due modi di «dir bene» due sistemi per monumentalizzare l'artista che puntualizzano formazioni diverse anche se ugualmente condannabili.

Le prime lodi, infatti, rivelano certo linguaggio che, al di là dell'essere state formulate da una donna innamorata di lui, trovano la loro giustificazione critica in un'atteggiamento idealistico e freudiano caratteristico di certa cultura americana che, ostentando informazione storicistica, cerca nelle personalità artistiche prese in esame, dati di genialità, invenzioni, intuizioni, lirismi come scaturiti da poetiche singole, feticismi artistici, culto del bello, sublimità indescrivibili come Dio, deliri di cerebralismi, facoltà trascendenti.

Le seconde lodi, anche se meno morbosamente invischiate al culto della personalità e più attente all'esame del prodotto artistico, sono alla ricerca di «realismi integrali» attraverso operazioni critiche che vogliono «dedurre e generalizzare vietandosi argutamente i piaceri della creatività» (De Benedetti a proposito di Arnheim) per assoldare la ricerca artistica al servizio delle più varie teorie della «Gestalt» siano esse dell'istituto psicologico dell'Università di Berlino (Max Vertheimer e Wolfgan Köhler) o di certo storicismo economicistico che, pur considerando il cinema come prodotto «dell'opera comune di uomini d'affari, artisti e scienziati», ha il suo destino affidato alla «creazione di nuove forme espressive e nell'elevazione della sua integrità e della sua visione» (Jacobs: La meravigliosa storia del cinema americano).

Si tratta piuttosto di identificare le convergenti economiche-storiche-sociali-culturali che diedero occasione determinante ad Eisenstein di avvertire problematiche nuove e renderle realtà artistica.

Tali ricerche, non sminuendo affatto la personalità del regista, operano certe messe a punto del suo prodotto, realizzandola in una definizione che sappia essere presa di coscienza del «proprio tempo nel proprio luogo».

Infatti solo mossi da tali vettori si può uscire da processi di alienazioni soggettive (che, ove persistano nell'opera di Eisenstein, ne sono le sole ombre) o di alienazioni oggettive (che, vedremo, condussero successivamente la società socialista sovietica nei labirinti stalinisti).
Gli eccessi di certe matrici mistico-isteriche che si vogliono scorgere in Eisenstein (per farne, addirittura, ragione dell'artisticità delle sue opere — vedi le ricerche della Seton —) sono confutabili proprio dai suoi scritti; del resto non a caso tali tesi possono sostenersi solo attraverso indagini interessate a ricostruire le biografie attraverso i ricordi infantili ed i rapporti che in tali occasioni si assume essersi stabilite con immagini materne-paterne.

Tali «scoperte», illuminando biecamente la figura dell'artista, falsificano i fatti successivi della sua esistenza, escludono la possibilità di comprensione sia delle sue tematiche formali ed ideologiche che delle sue opere, e risultano utili solo al critico per salvare l'intimità della sua «weltenschaung» o, ancora più volgarmente, la sua personalità.

In proposito anche se può apparire una battuta, è edificante ricordare l'avventurosa storia delle vicissitudini critiche ed interpretative sulle quali è stata sottoposta la Gioconda di Leonardo da Vinci letta perfino come il ritratto di un giovane efebo dell'artista.

Gli altri eccessi critici, riflettenti più particolarmente atteggiamenti politici settari ad ispirazione di carattere socialdemocratico, tendenti a ricostruire Eisenstein alla «Pasternak», anche se appaiono ancora più facilmente confutabili, sono certamente più sottili e millantano, pur rilevando con maggiore arroganza le posizioni di partenza della operazione critica, una maggiore cura documentativa nelle opere del regista.

Per altro, se è utile una revisione delle critiche su Eisenstein, è proprio da queste ultime che si può trarre certo materiale critico più attendibile e vagliato.

Eisenstein seppe vivere e produrre fuori dagli errori nei quali sembra siano incorsi i suoi critici non evitando di commetterli, escludendosi cioè da una totale implicazione che, attraverso ipotetici processi di pura cerebralità, avrebbe fatto di lui un creatore antinumano, apassionale, un saggista economico (del resto lui voleva girare un film sul Capitale e non scrivere il Capitale). Anche se Eisenstein non schivò moralisticamente tali «errori», seppe dar loro dimensione umana senza perdere così quelle prospettive artistico-storiche che fecero di lui un uomo autenticamente inserito nel proprio tempo e nel proprio luogo.
Prescindendo per ora delle conseguenze cui porta questa interpretazione delle varie operazioni critiche che implicano concezioni errate, sebbene diffuse, dell'arte come fatto irrazionale o propugnano analisi filmiche di carattere pragmatistico, appare utile, pur nella confutazione di tali tesi, considerare quali componenti sociali caratterizzarono la infanzia e la gioventù di Eisenstein.

Qui la personificazione dell'inconscio (omologa alle personificazioni delle entità obiettive che caratterizzano un individuo) nella drastica eccezione operata dalla Seton, che riduce l'infanzia di Sergei alla traumatica sostituzione governante-madre cui fu vittima il ragazzo, viene praticamente assunta come titolare del suo carattere, della sua manutenzione artistica e prima alimentatrice del suo inconscio.

Ora ridurre tutto l'amore che Eisenstein ebbe per una forma di spettacolo in chiave non ortodossamente accademico, l'amore, cioè, per il circo come mondo impensato, al di là di ogni logica strettamente teatrale appare quanto meno infantile se, cercandone l'occasione, questa è ritrovata nella casuale iniziativa che prese la governante di Eisenstein quando, a 10 anni, lo accompagnò allo spettacolo.

Ridurre l'interesse che egli ebbe per tutta la vita nell'inseguire una forma di spettacolo artistico che frantumasse dall'interno le esigenze conformiste del palcoscenico o, più tardi, dello schermo, ad un amore per il clown, per giunta come alter-ego, preoccupato sempre di apparire contemporaneamente aggressivo e spiritoso, scoprire la matrice di ciò nella frase: «C'era un clown che non ho mai più dimenticato», significa tradire Eisenstein.

E' piuttosto interessante rivedere quale importanza avesse avuto ed ha la presenza del circo nella storia dello spettacolo russo. In una cultura che non ebbe la commedia dell'arte, il circo e la danza erano le sole forme di spettacolo popolare. Ciò, come presenza ideale e di folkrore, non dovette essere estranea nell'orientare, a rivoluzione compiuta, l'espressione dell'appassionato desiderio dei giovani del Proletkult attesi a creare un'arte nuova che rifletteva una ideologia rivoluzionaria.

I primi ingenui lavori nel loro teatro, presso l'Arena Centrale di Mosca, si risolvevano in un genere di spettacolo non molto più elevato di una rivista, centrata su motivi polemici, satirici, e fatta con i più straordinari elementi, sketches recitati da operai, canti, danze e numeri musicali, per primitivi che fossero, rivelavano che il popolo aveva acquistato ormai l'idea dell'arte, gli apparteneva e che chiunque avesse avuto qualcosa da dire per contribuire a creare un'arte nuova, ne aveva un diritto incontestabile.

Il 1929, in quel mondo teatrale, Eisenstein dimostrò le sue prime facoltà creative. In tale clima culturale lavorava Mejerchol'd, Majakovskij riscriveva Misterija-buff e avvertiva, nella premessa, che **«Misterija-buff è la strada. La strada della rivoluzione. Lasciata la strada (forma) ho mutato alcune parti del paesaggio (contenuto). In futuro, tutti coloro che volessero recitare, mettere in scena, leggere, pubblicare Misterija-buff, ne mutino il contenuto, rendendolo contemporaneo, attuale, immediato. La rivoluzione ha dissolto ogni cosa: non vi sono disegni compiuti, non può esservi nemmeno un teatro compiuto. Misterija-buff è l'ossatura di un teatro, un movimento che ogni giorno s'incrosta d'altre vicende, che passa ogni giorno per nuovi fatti».**

Scrittorelli e burocrati, conservatori, tradizionalisti, accademici non potevano niente.

eisenstein

di HENRI DELAU

Le cellule del partito comunista si riunivano e decidevano, e c'era anche qualcuno, deputato del Soviet di Mosca, che, presente non si sa perchè col violino, al dibattito risolutivo sul tema« Bisogna mettere in scena Misterija-buff, attaccava a suonare l'Internazionale e «la platea assiderata si mise a cantare».

El Lisickij, bozzettista attaccava giornali e fotografie di volti sui costumi, gli attori si truccavano da clowns.

Tatlin ,che pretendendo di «porre l'occhio sotto il controllo del tatto» fabbricava già da 10 anni sculture di grezze strutture prominenti dalla tela, astratti congegni di ferro, alluminio, vetro, cartone, palissandro, stucco, celluloide, influenzava direttamente gli scenografi dell'epoca.

Il futurista Dmietrev faceva campeggiare nei vuoti dei palcoscenici cubi voluminosi rivestiti di tela e pitturati di grigio-argento, raggiere di funi dalla ribalta al piano forato ed in aria, sospese, forme geometriche astratte: due cerchi, uno dorato ed uno rosso, ed un triangolo di latta lucente: precedenti scenografici congeniali fin'ora ai circhi.

Block, in Balagancik (la baracca dei saltimbanchi), ripensò alle arlecchinate dei baracconi di Pietroburgo: i simbolisti subivano il fascino delle fiere, educandosi al gusto di queste nel brio, nella ruvidezza plebea, nei colori vistosi.

Larianov e Goncarova lavoravano nel 1913 per Kasjansv come Picabia e Duchamp per Clair nel 1924.

Tutto bruciava di entusiasmo nella Mosca degli anni '20.

Eisenstein, reduce dell'Armata Rossa, organizza la scenografia del «Messicano» tratto da un racconto di Jack London. Porta gli eventi stessi sulla scena sostituendoli alle tradizionali utilizzazioni teatrali delle reazioni agli eventi, non resiste alla tentazione di lanciare un'idea personale e dinamica, propone di montare un vero e proprio incontro di boxe di fronte al pubblico sulla scena e, quando questa non gli basta, vuole un palco innalzato in platea come un ring (i pompieri di Mosca finiranno col proibirglielo).

I costumi e le scene gonfi e pesantemente imbottiti erano ispirati dal circo, i volti dei personaggi ed i lodo movimenti erano quelli dei clowns; enormi composizioni tipografiche, esili strutture di legno, cerchi, simboli dalla specifica paternità astratta fanno da fondale.

C'e una coscienza precisa dei tableaux di Malevic, senza alcun gioco da intellettuale raffinato. In quel tempo la partecipazione popolare a queste ricerche ed agli artisti suprematisti era tale che, superando la scapigliatura da caffè lètterario, questi sconfinavano con il loro prodotto per le città, tapezzando di tele non oggettive le fiancate dei treni e le strade. Majakovskij, Kamenskij e Burlijk firmavano decreti:

«Artisti e scrittori sono tenuti a prendere senza indugio pentole di colori e a illuminare, a dipingere coi pennelli della propria maestria le anche, la fronte ed il petto della città, della stazioni e delle mandrie di vagoni ferroviari eternamente in fuga».

Così il popolo russo godeva all'aperto le scenografie di Chagall, Ekster, Sterenberg, Al'tman.

Visitando la città di Vitebsk Eisenstein annota:

«Una strana città di provincia, tutta rossa di mattoni squallidi ed affumicati come molte città delle regioni occidentali. Ma questa è più strana delle altre. Qui nelle vie principali, una bianca tinta copre i mattoni rossi. E sul fondo bianco si sporgono circoli verdi. Quadrati arancioni. Rettangoli azzurri. E' la Vitebsk del 1920. Per i suoi muri di mattoni è passato il pennello di Kasimir Malevic».

Il tempo incalza su Eisenstein. L'anno seguente cura la scenografia del Machbet. Ma ciò non significa alcun passo indietro: egli sa, con Forrager, che **«il vecchio mondo poteva esser meglio distrutto se lo si rendeva ridicolo: e quindi bisognava gettare il disdoro su quel mondo parodiandone il teatro tradizionale».** I più significativi spettacoli d'allora nascevano nel clima fantasioso e rutilante della nuova pittura e della poesia d'avanguardia, imbevuti delle tinte e dei ritmi del futurismo. Se i testi mancavano non si esitava, si saccheggiava il passato. Basterà ricordare i rifacimenti da Hauffman, da Lecocq, da Gozzi, da Shakespeare, da Byron, da Racine.

Il Machbet fu ambientato in epoca vittoriana, il personaggio di re Duncan, tutto fantastico, ebbe un gusto tutto simbolico nel costume e tutto fu satira.

Fu scapigliatura romantica ciò? Furono accusati di intellettualismo questi artisti? Il popolo accorreva in massa ai loro lavori, Lunacorskij commissario per le arti, aderiva con entusiasmo. Il labirinto dello stalinismo non si prospettava ancora nella strada della cultura sovietica. Non si bruciano incensi alla «patria sovietica» una coscienza totale, di uomini impegnati, rifiuta di superare il sottile distinguo internazionalismo-cosmopolitismo.

«Il teatro dell'Arte è il mio nemico mortale. E' l'antitesi estrema del mio pensiero artistico. Essi danno su un piano emotivo l'illusione del realismo: io, invece, fotografo la realtà e ne monto le immagini per produrre emozioni. Non sono un realista. Sono un materialista: credo che sia la materia a provocare in noi le sensazioni. Io fuggo dal realismo andando verso la realtà».

Eisenstein partecipa attivamente alla problematica del suo tempo.

Quale spazio, ora, concedere alle interpretazioni di misticismo, che si volle avesse cittadinanza in lui?

La Seton pretende documentarle attraverso una serie di simboli che il regista avrebbe usato se non addirittura amato. Il Sant Graal, suppellettile miracolosa dell'Ultima Cena, consacrata come strumento di osservazione eterna aspirazione degli uomini a Dio..., le simboliche processioni di penitenti al Cavario, con il Cristo, i due Ladroni e la Veronica, il Venerdì Santo, il Golgota, le Estasi, Santa Teresa d'Avila, le Stimmate, il Giorno dei Morti, tutto il materiale che si addensa in «Que viva Mexico» le serve per affermare furori mistici presso il regista. Un altro tradimento ad Eisenstein.

Gli elementi di una mitologia cristiana, i simboli di un cattolicesimo controriformistico non potevano essere ignorati da una cultura come quella di Eisenstein ma ciò non basta per scoprirvi un'adesione interiore. Nei primi anni del comunismo poeti e registi sfogliarono ansiosamente la Bibbia e i Vangeli, per trovarvi analogie con le vicende che avevano sconvolto la Russia. Andrej Belvj nel poema Christos Voskres (Cristo è risorto 1918) parla del compersi di un «mistero universale».

Nella poesia dei Dodici (1918) di Blok l'immagine di Cristo avanza nella bufera per le strade di Pietroburgo, alla testa di dodici soldati rossi. Esenin, in un ciclo di poesie del 1918, adombra la rivoluzione come l'avvento di un nuovo Nazaret e le sue metafore sono un impasto di religiosità patriarcale e di tracotanza blasfema. Sempre nel 1918 Evgenij Vachtangav si batte per rappresentare la Bibbia. Nell'apparato cosmico della visione russa si infiltrano motivi di ironia sacrilega.

Come un pretesto per un sonoro diverbio con Dio nello stesso Majakovskij è fortissimo l'elemento religioso. Il poeta si appassiona sotto l'influsso del pittore futurista Cekijgin di icone e storie sacre e questo stesso lavorava, in quei giorni, ad un quadro sul Golgota. Del resto l'interesse per la pittura religiosa era assai vivo fra gli artisti di avanguardia.

Si ricordi come gli smalti e lo sfolgorio delle icone, i colori fiammanti delle chiese di Mosca eccitassero l'estro di Kandinskij nelle sue prime ricerche astratte.

Credevano per questo in Dio? Erano, questi artisti, dei mistici? Erano uomini, questi, che, convinti di come avesse inciso all'interno dell'animo del popolo russo tanto misticismo trasfuso, sia pure come mezzo del potere, dalla dominazione razzista e quanto questo avesse caratterizzato il folkloré, non ne negava la popolarità anzi, attraverso operazioni di analisi, assimilavano le caratteristiche di una mistica popolare per usarle con senso dialettico.

Non altrimenti si può spiegare il pope della «Corazzata Potiemkin» o la processione di icone, di standardi e croci ne «La linea generale». Quanto all'interesse dei motivi cattolici in «Que viva Mexico» non trova giustificazione mistica la volontà stessa di Eisenstein quando si preoccupò di annotare la sceneggiatura del film come lui l'avrebbe voluto. Il fatto che il materiale del film, sottrattogli dai produttori, si presenti sparso in frammenti e non come opera cinematografica, non autorizza alcuno a leggerlo per usarlo al servizio di singole ideologie.

Nelle sue note per una sceneggiatura egli parla di miracoli come leggende popolari, **«Più precisamente il genere di milagro (miracolo) che attirò la nostra attenzione ricordava lo spirito, il colore del Miracles de Notre Dame, uno dei tesori del Medio Evo francese. Miracoli nei quali la Vergine o Cristo mostrano di avere idee alquanto liberali... Nel patrimonio originale di quel folklore mistico popolare troviamo elementi ancora più ricchi di colore, con situazioni addirittura romanzesche, da appendice o da dramma giallo... Si leggano a tale proposito Les Miracles de Notre Dame par personnages di Gaston Paris e Ulysses Robert, 1876».**

Come tracciare il confine nelle inquadrature di Eisenstein a proposito del Giorno dei Morti, quando usa montagne di teschi di zucchero, tra il senso della perdizione cattolica e i teschi mummificati degli indios che aveva trovato nel Messico? o piuttosto non si tratta di un'adesione che egli ha verso un interesse di ricerca storico-etnica?

«Nella Danza Macabra che si disfrena nella mia mente, vedo ora altre maschere. Le maschere di quelli che non mi permisero di realizzare i miei films. I loro volti si celano ancora sotto la maschera, e, del resto, non ho bisogno di vederli: li conosco. Ora so da che parte essi danzano. E so che cosa si nasconde dietro la maschera di cartapesta del loro "socialismo" superficiale».

Così nel 1947 Eisenstein rispondeva alle accuse, ma queste maschere i nemici di Eisenstein e della civiltà moderna continuarono ad indossarle anche dopo la sua morte.

ARTE ATTUALE
SENATORE
59, WEBERST
24 56 37
GALLERIA D'ARTE IN STOCCARDA

IL CENTRO
GALLERIA D'ARTE
ARTISTI CONTEMPORANEI
61, VIA DEI MILLE
23 16 92
NAPOLI

l'eredità del CINEMA

Herry Stone

L'arte oggi, anzi già da qualche tempo, si dibatte per non morire. Non mi pare improprio adoperare il termine di « agonia » dell'arte, purchè si conservi alla parola l'antico senso titanico e positivo di « suprema lotta per la sopravvivenza », e lo si spogli del suo significato di sforzo inane, di lenta resa alla morte. In passato non era mai avvenuto niente di simile; la tragedia del nostro tempo non è quella di tutti i tempi.

Il cinema, invece, pare ancora lontano da queste agoniche convulsioni. E' dunque una delle ultime arti e, al tempo stesso, qualcosa che già appartiene al mondo che cominciamo a vivere.

Perchè è ancora arte — quando lo è, s'intende — e perchè non lo sarà più?

Le ragioni della difficile vita dell'arte d'oggi sono da ricercarsi nella ribellione di una componente dell'arte — una qualsiasi, la componente noetica, o sensuale, o sentimentale, o fantastica — contro la totalità. L'aspirazione alla purezza di ciascuna di queste componenti, in lotta contro le altre, ha pregiudicato l'integrità e la salute dell'arte.

Invece, il cinema non aspira ancora ad essere « puro »; le esigenze del pubblico, del grosso e anche del meno grosso, fan sì che in esso continuino a vivere gli elementi sensuali e sentimentali; le esigenze del regista presuppongono l'elemento razionale, se egli è *intelligente*; *l'elemento fantastico*, è anche un artista. Data la libertà nella quale l'arte vive ancora, o nonostante questa, nelle altre attività estetiche vengono a mancare gli elementi spesso disprezzati dagli artisti ma pur indispensabili alla vita dell'arte. Il cinema, invece, questi elementi li ha ancora, e probabilmente li avrà per molto. Sono gli elementi extrartistici le esigenze commerciali, l'obbedienza agli schemi della produzione, la necessità di aderire al gusto del pubblico che garantiscono la vitalità del cinema in quanto arte. E il cinema morirà come arte quando diverrà « puramente », compiutamente arte. Il gusto del pubblico s'affinerà; i produttori concederanno sempre più ai registi; l'aspirazione alla purezza s'impadronirà di ciascuna delle componenti del cinema, e avremo: il cinema puramente fotografico (elemento sensuale), quello dei puri affetti (sentimentale), il cinema surreale o addirittura onirico (elemento fantastico), infine il cinema costruttivistico o astratto (elemento noetico). Si arriverà al puro film d'arte, e quello sarà per il cinema il canto del cigno.

Rimarrà un suo assai strano figlio: la televisione. Figlia non solo del cinema, ma della radio e anche del teatro. E' proprio nel fatto che i suoi organi sono costituiti di cellule del teatro innaturalmente trapiantate in lei rivela la sua nascita sbagliata. Il teatro assomiglia a un antenato cocciuto che vuole a tutti i costi sopravvivere nei suoi figli, tramutandogli i lineamenti, il carattere e le esigenze che i figli non dovrebbero avere perchè sono diversi e vivono in un mondo diverso e che tuttavia hanno per la prepotenza e l'egoismo dell'avo che lotta anche dopo la morte proprio come un vero uomo.

Se il cinema dovrà divenire arte e poi morire, quanto alla televisione siamo ben lontani dall'assistere alla sua morte... La televisione è purtroppo ancora un vero mostro a tre teste, come qualcuno lo ha definito: ibrida mistura di elementi radiofonici, cinematografici, teatrali.

Vediamo attualmente spettacoli già ripresi in precedenza. Lo spettatore è così privato di quello che dovrebbe essere l'elemento primario della televisione: l'immediatezza; e di conseguenza dell'imprevisto, di ciò che forse sarebbe avvenuto e non è avvenuto e anche degli errori che sono la cosa più bella dell'uomo. La televisione di oggi è fredda e limitata, e quando assistiamo a uno spettacolo vediamo cose morte di una televisione spuria realizzata con mezzi impropri, una creatura prigioniera e malata, un cinema sbagliato realizzato con mezzi televisivi.

C'è stato un momento, nell'ultima storia del cinema, in cui esso fu sul punto di realizzarsi come arte e quindi di morire. Parlo naturalmente del cinema nel suo sviluppo unitario e non di qualche regista in particolare o meglio di qualche film di qualche regista particolare. Questo fu il momento del neoralismo, che determinò la fine delle estenuazioni, della retorica, dei falsi pudori, di molto cinema precedente. Per illustrare questa « mancata morte » del cinema, occorre chiarire che, parlando di realismo, io intendo quel realismo usato come convenzione per la realizzazione dell'opera. Questo tipo di realismo è l'unico che accetto come fenomeno artistico e perciò dico che il buon cinema è nato con questo realismo; esso ha in comune col ne-realismo il linguaggio di una realtà trasfigurata, anche se apparentemente verista.

E irreale e fantastico fu il risultato dell'ispirazione neo-realista: un attore che non è un attore percorre delle strade che non sono proprio strade e vive situazioni anormali angosciose; dietro la spettrale o comunque insolita scenografia di case trasfigurate dalla guerra, irreali e allucinanti. Le strutture sentimentali e sensuali del cinema erano superate dall'elemento fantastico, in un mondo dominato dall'irrazionale.

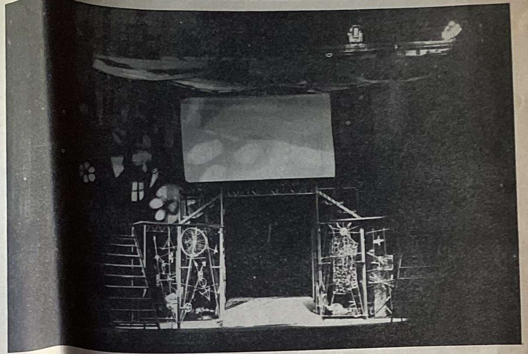
Ma i registi che son venuti dopo che cosa hanno capito o voluto capire del neo-realismo? Senz'altro la parte esteriore e più tradizionale.

Se si fosse continuato a seguire il neo-realismo quale esso era e doveva divenire avremmo avuto una maggiore verità di linguaggio e sopratutto maggiore libertà fantastica. Ma probabilmente il cinema avrebbe cominciato a indebolirsi, sulla via della aspirazione alla « purezza », come hanno fatto le altre arti.

Il cinema, come tutte le creature, è fatto per svilupparsi, vivere e morire, lasciando al suo posto qualcosa di altrettanto valido o di migliore.

Questo cinema dovrebbe dunque rassegnarsi a morir bene e altruisticamente lasciare una buona eredità di sè. Senz'altro i cinematografari non hanno tanto altruismo anzi guardano con antipatia la creatura nata dal cinema. Ma il cinema, tuttavia, si svilupperà come avrebbe dovuto fare la televisione e pur possedendo mezzi ormai inadeguati ai tempi darà quello che potra e ciò non serviva a lui bensì alla televisione.

Però di questo patrimonio, passivamente acquisito, saprà servirsi la televisione creatura nata male e cresciuta peggio fra tanti errori, vizi e compromessi?



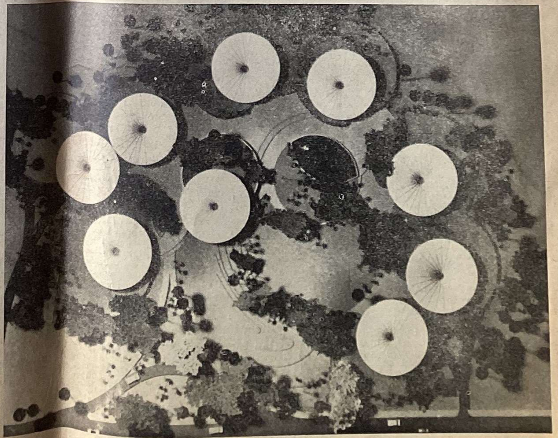
"La dolce guerra" scenografia di Tony Stefanucci

per gli SCHEMI di s. m. martini

Mario Persico

E' uscito in questi giorni per le nostre edizioni *Sud-Arte* un volume che s'intitola SCHEMI, di Stelio Maria Martini. La nostra dimestichezza con l'autore ci permetterebbe di tenere un discorso abbastanza approfondito sull'argomento, ma coscienti che una presentazione - esegesi e per di [illegible] operis, andrebbe al di là degli scopi della breve presentazione che intendiamo fare, ci limiteremo semplicemente a dire perché ci si possa trovare d'accordo sulle cose pubblicate nel volume in questione e quindi con le idee dell'autore. Certamente Martini deve aver colto nel segno quando nella breve nota in neretto che precede questa sua seconda raccolta, ha parlato di modi per raggiungere una sensibilità, come peculiarità del prodotto poetico. In effetti si sa da chiunque abbia la minima cognizione di cose poetiche come niente altro che questione di modi onde porsi a soglie sensibili si sia fatto nel campo della più valida produzione da Rimbaud a oggi. Non pensiamo di fare questioni formalistiche. Martini stesso, nella scheda sull'alienazione, giunge in essa a conclusioni che (mantenendosi la distinzione come oggi pare si faccia non sappiamo con quanta responsabilità) non potrebbero considerarsi altrimenti che contenutistiche. In realtà nulla è più alieno da noi specie dopo la conoscenza degli *Schemi* che il volume ci propone, della idea di isolare i *modi*: non sapremmo veder altro, infatti, negli *schemi*, che le cose e i fatti stessi che li costituiscono, entro cui Martini evidentemente intende suggerire una presa di coscienza la quale sarà tanto più valida quanto maggiori risulteranno le possibilità di ricognizione dei singoli elementi della composizione e della loro assurda (?) provenienza. Tanto per dare un esempio, *una storia di cubi e di parole della guerra fredda sulla traccia di uno spillo*, può venir letta o recuperata nell'eco demente e isolata di parole riguardanti un grave evento politico in uno spazio di cose morte, ravvivato tuttavia dallo squilibrio di un lungo graffio.

Con ciò, ripetiamo, non abbiamo inteso che dare un esempio di lettura - recupero e per di più soggettivo, ma possibile, come ci conferma Martini, tra altri ugualmente possibili. E ciò ancora non potrà interessare una presentazione, sia pure esigua, meno di una considerazione di natura storica. In un certo filone della poesia nuova, che tanto per intenderci faremo andare da Apollinaire a Pound, l'impiego di elementi figurativi è stato già collaudato. Non ci interesserà stabilire risultati e parlare di effetti raggiunti, e tanto meno fissare precedenti. Resta il fatto come tale, di cui Martini deve aver tenuto conto. Probabilmente più ancora l'avranno impressionato i *poemes-objets* dada e surrealisti o gli stessi *paroliberi* futuristi. Ma qui — naturalmente — è un'altra cosa. Chi non ci credesse, vada a considerare i collages *Non visto ma sospettato. Questa è la storia di un amore. La finestra e la mano. Una lezione per l'occidente.*

Centro educativo

progetto della scuola di architettura de l'Avana